KRZYSZTOF OLSZEWSKI
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

O wpływie kobiecej estetyki na rozwój wczesnej japońskiej poezji *waka*

Hana no iro wa	Wyblakła róża
Utsurinikerina	mej miłości bez gra-
Itazurani	nic nie znaczy już.
Waga mi yo ni furu	Gdy żar uczucia mnie spa-
Nagame seshi ma ni	lał deszcz na wiersze me.

Ono no Komachi, wiersz-testament poetycki[1]

Niniejszy artykuł stanowi próbę ukazania wpływu kobiecej estetyki czy raczej właściwego japońskim damom dworu sposobu postrzegania świata na rozwój poezji *waka* we wczesnym okresie Heian. W szczególności zarysowane zostaną najważniejsze przemiany, jakie zaszły w poetyce wierszy *waka* pomiędzy redagowaniem dwóch pierwszych antologii poezji – *Man'yōshū* (*Zbioru dziesięciu tysięcy liści* – ok. 781 r.) a *Kokinwakashū* (*Zbioru pieśni*

[1] Ono no Komachi – najwybitniejsza poetka japońska z okresu przed *Kokinwakashū*, tworząca w II poł. IX w. Wymieniała wiersze z takimi poetami, jak Ariwara no Narihira czy też Bun'ya no Yasuhide. Zasłynęła bardzo śmiałymi erotykami, w których umiejętnie potrafiła połączyć mistrzostwo formy i bogactwo tropów stylistycznych z buddyjskimi przekonaniami o niestałości, ulotności doczesnego świata oraz z żywym wyrazem jej płomiennych uczuć. Wobec prawie całkowitego braku jakichkolwiek danych biograficznych, na temat życia Ono no Komachi powstało wiele legend – jedna z nich głosiła, że poetka obdarzona była tak niezwykłą urodą, iż odrzucała wszelkie propozycje małżeństwa, czekając na zaręczyny z samym cesarzem. Nie doczekawszy się jednak propozycji ze strony monarchy, musiała zadowolić się zwykłym myśliwym. Przedstawiony testament poetycki ułożyć miała w jednym z klasztorów buddyjskich, przygarnięta po stracie męża i syna podczas jednej z epidemii w Kioto. Pośmiertnie zaliczona została w poczet tzw. Rokkasen (*Sześciu mistrzów poezji*). Por. M. Melanowicz: *Literatura japońska*. T. 1. Warszawa 1994, s. 135–138. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady dokonane zostały przez autora niniejszego artykułu.

dawnych i współczesnych – 905–ok. 925 r.). W ciągu stu kilkudziesięciu lat, oddzielających obydwie antologie, w oficjalnym życiu dworskim dominowała kultura chińska (IX w. był okresem najsilniejszej fascynacji kulturą i literaturą chińską w całej historii Japonii), co nie przeszkadzało japońskiej poezji *waka* żywo rozwijać się jako prywatny nurt twórczości arystokratów w Heian-kyō – głównie w postaci tzw. *kinu ginu fumi* 'listów po nocy', które arystokrata był zobowiązany wysłać kochance następnego dnia i, oczywiście, otrzymywał od niej odpowiedź. Niezwykle interesującym zjawiskiem jest stopniowe przenikanie kobiecej estetyki, kobiecej uczuciowości tą właśnie drogą, przez erotyki 'po nocy', również do poezji japońskiej tworzonej przez mężczyzn, by doprowadzić wreszcie – w momencie wyniesienia wierszy *waka* 'z komnat kochanków' na piedestał literatury przez Ki no Tsurayukiego w manifeście poetyckim *Kanajo* (905 r.) – do niepodzielnego zapanowania tejże kobiecej estetyki w całej poezji japońskiej na parę wieków[2]. Za szczytowy wyraz owej kobiecej estetyki należy oczywiście uważać pierwszą cesarską antologię poezji – *Kokinwakashū* (notabene zredagowaną całkowicie przez mężczyzn), a za pierwszą poetykę normatywną, sankcjonującą iście kobiecy sposób postrzegania piękna – przedmowę do owej antologii, czyli *Kanajō* (traktat napisany przez wybitnego poetę wczesnej epoki Heian – Ki no Tsurayukiego). *Kokinshū* wraz z dołączonym manifestem poetyckim pokazuje, jak bardzo na początku X wieku poezja *waka* tworzona przez mężczyzn przepojona już była estetyką kobiet, jak bardzo mężczyźni dostosowali się do kobiecego wzorca przeżywania miłości, zdrady, nieszczęśliwych romansów itp. Zjawisko to jest jeszcze wyraźniej widoczne w zderzeniu z poetyką immanentną pierwszej antologii poezji japońskiej, czyli *Man'yōshū*. Właśnie porównanie wybranych z obu antologii wierszy (ułożonych zarówno przez mężczyzn, jak i przez kobiety) z poezją tworzoną w języku chińskim (*kanshi*) ma za zadanie pokazać diametralne różnice pomiędzy estetyką *Man'yōshū* i *Kokinwakashū* oraz stopniowe uleganie arystokratów kobiecym wzorcom przeżywania piękna[3].

[2] Wraz z nastaniem pod koniec XII w. epoki Kamakura i przejęciem roli kulturotwórczej przez klasę wojowników (samurajów) zmienił się radykalnie także obraz literatury japońskiej. Szczególnie w poezji pojawiły się kierunki zrywające z poetyką *Kokinwakashū* (np. poezja tworzona przez mnichów buddyjskich czy różne kierunki poezji intelektualnej). Jednak wiersze *waka* komponowane pod przemożnym wpływem estetyki *Kokinshū* powstawać będą praktycznie aż do czasów Edo, czyli do początku XVII w.

[3] Nie ulega wątpliwości, że szczytowych osiągnięć w obrębie tworzonej przez kobiety literatury japońskiej okresu Heian należy dopatrywać się w utworach prozatorskich, w tym m.in. w osobistych dziennikach i pamiętnikach dam dworu, a także w tzw. *monogatari* 'opowieściach', wśród których najwybitniejszym utworem była *Genji monogatari* (*Opowieść o księciu Genji*) autorstwa damy Murasaki Shikibu. Jednak w przypadku prozy mamy do czynienia z odmienną sytuacją, wynikającą przede wszystkim ze zdominowania wszystkich gatunków prozy w Heian

Gdy powstawała pierwsza antologia poezji japońskiej, *Man'yōshū*, jej redaktorzy z poetą Ōtomo no Yakamochim na czele stanęli przed niezwykle trudnym zadaniem[4]. Oczywiście, dla historyków literatury nie ulega obecnie wątpliwości, że przed *Zbiorem dziesięciu tysięcy liści* musiały zostać zredagowane na dworze w Narze wcześniejsze antologie poezji, które posłużyły Yakamochiemu za źródło podczas opracowywania tego monumentalnego dzieła. Choć antologia *Man'yōshū* nie została poprzedzona przez redaktorów żadnym wstępem teoretycznym – jak to stało się regułą w późniejszych, cesarskich antologiach poezji, poczynając od *Kokinwakashū* – to jednak łatwo stwierdzić, iż w zakresie poetyki immanentnej dużo czerpano z najważniejszych chińskich traktatów teoretycznoliterackich, w tym z *Wielkiej przedmowy* do *Księgi pieśni* oraz z traktatu *O literaturze* autorstwa Cao Pi. Właśnie w *Wielkiej przedmowie* do *Księgi pieśni* oprócz pierwszej w Chinach próby klasyfikacji poezji określona została też rola literatury, rola poezji jako środka komunikacji człowieka z innymi ludźmi i z całym światem – za pomocą poezji w cesarstwie chińskim regulowano wszelkie sprawy z życia publicznego, a także prywatnego. W *Wielkiej przedmowie* znajdujemy następujące słowa:

> Dawni królowie przy pomocy pieśni ustalali obowiązki małżonków, doskonalili cześć synowską i poszanowanie starszych, wzmacniali obowiązki międzyludzkie, ulepszali wpływ nauczania i reformowali obyczaje[5].

przez kobiety. Ponieważ celem niniejszego artykułu jest ukazanie, jak literatura tworzona przez arystokratów ulegała wpływom kobiecych wzorców estetycznych, przy wyborze materiału badawczego skoncetrowano się wyłącznie na poezji *waka*.

[4] Omawiając stan poezji japońskiej w epokach Nara i Heian, należy pamiętać o jeszcze jednym istotnym wyznaczniku ówczesnego życia literackiego – mianowicie o kategorii oficjalności, dworskości poezji w przeciwieństwie do funkcjonujących praktycznie tylko w listach miłosnych utworów prywatnych. *Man'yōshū* było antologią prywatną redagowaną przez wybitnych poetów, lecz nie na rozkaz dworu – na dworze cesarskim zaczynała się wtedy ponadstuletnia dominacja języka i kultury chińskiej, co w poezji przejawiło się układaniem wierszy po chińsku wzorowanych na utworach poetów głównie z czasów dynastii Tang. Ta sytuacja umacniała się przez cały wiek IX, gdy tymczasem w twórczości prywatnej coraz silniej dochodziły do głosu japońskie wiersze *waka*. Wiązało to się również z faktem, iż edukacja w zakresie literatury chińskiej i języka chińskiego była dla ówczesnych dam dworu praktycznie niedostępna – historia zaświadcza o dwóch zaledwie kobietach, które w młodości w swoich rezydencjach były kształcone w zakresie literatury chińskiej. Ówczesne poetki japońskie również z racji bariery językowej i nieznajomości kultury chińskiej nie mogły zaistnieć na oficjalnych konkursach poetyckich i w związku z tym *waka* jako poezja miłosna była dla nich jedynym środkiem artystycznego wyrazu. Po odrzuceniu na początku X w. kultury chińskiej, gdy Ki no Tsurayuki i pozostali redaktorzy *Kokinwakashū* stworzyli z tejże prywatnej poezji miłosnej kanon, który miał obowiązywać przez następne prawie tysiąc lat, na oficjalne konkursy w pałacu cesarskim trafiły utwory przepojone dogłębnie estetyką dam dworu, zupełnie różne od poezji czasów *Man'yōshū*.

[5] Cyt. za: *Antologia literatury chińskiej*. Red. W. Jabłoński. Przekł. J. Chmielewski, W. Jabłoński, A. Dębnicki. Warszawa 1956, s. 21.

Jeszcze silniej podkreśli społeczną rolę pieśni Cao Pi w swoim traktacie *O literaturze*:

> Literatura to ogromne zadanie dla rządzących narodami, a jednocześnie wspaniałe przedsięwzięcie, które nigdy nie upadnie. [...] Oto dlaczego dawni autorzy poświęcali siebie, swoje ciało i duszę dla tuszu i pędzelka, by przelać swoje myśli na karty książek. Nie potrzebowali, by ich żywoty były spisywane przez świetnych historyków, nie byli zależni od władzy, nie poddawali się wpływom bogactwa i potęgi – ich sława przeżyła ich o całe pokolenia[6].

Autorzy antologii *Dziesięciu tysięcy liści* w swojej poetyce immanentnej w dużym stopniu wzorowali się właśnie na zacytowanych fragmentach starochińskich traktatów teoretycznoliterackich. Do wymienionych poglądów dodać należy jeszcze kategorię estetyczną *makoto* (jap. 'prawda'), polegającą na wierności poety wobec świata przedstawionego, stanowiącego źródło jego inspiracji artystycznej[7]. W pierwszym zbiorze poezji japońskiej znajdziemy więc zarówno prywatną, bardzo intymną poezję miłosną, jak i zaangażowane społecznie poematy (przykładowo poemat Yakamochiego o odkryciu złota w kopalni w Michinoku czy elegia Kakinomoto no Hitomaro na sprowadzenie do stolicy zwłok księcia Takechi). I choć wśród autorów przeważają mężczyźni, to jednak w antologii zamieszczone zostały również utwory wielu wybit-

---

[6] Cao Pi był władcą jednego z państewek chińskich – królestwa Wei i jednocześnie wybitnym poetą. Żył na przełomie II i III w. n.e. Cyt. za: Cao Pi: *Dian lun. Lun wen* (*Eseje. O literaturze*) [publikacja internetowa zamieszczona na stronie: *Xin Yu Si* (*Nowe prądy językowe*)]. W tym miejscu na podkreślenie zasługuje fakt, iż o ile w traktacie Cao Pi największe znaczenie przypisuje się społecznej roli literatury, o tyle we wcześniejszej o kilka wieków *Wielkiej przedmowie* poezja definiowana jest również jako środek ekspresji pragnień zawartych w sercu artysty. Czytamy w *Wielkiej przedmowie*: „Pieśń jest tym, ku czemu kierują się nasze dążenia. Zawarte w sercu pozostają dążeniami, wyrażone słowami stają się pieśnią. Uczucia poruszające nasze wnętrze ucieleśniają się w słowach. Gdy uczucia nie wystarczają, wykrzykujemy i wzdychamy; gdy westchnienia i okrzyki nie wystarczają, zawodzimy pieśni. Gdy zawodzenie pieśni nie wystarcza, ręce nieświadomie tańczą, a nogi pląsają". Cyt. za: *Antologia poezji chińskiej*..., s. 20. Ta teoria ekspresyjna zostanie wykorzystana i rozbudowana przez Ki no Tsurayukiego, który – właśnie pod wpływem estetyki kobiecej – stworzy z niej naczelną dominantę estetyczną poezji japońskiej.

[7] Tej samej kategorii estetycznej *makoto* zostanie w dobie *Kokinshū* nadana zupełnie nowa interpretacja; już nie będzie chodziło o wierność wobec świata przedstawionego, lecz o wierność wobec uczuć poety, serca, które jest – jak to określi Ki no Tsurayuki – glebą, z której wyrasta „roślina" poezji japońskiej. Z pewnością istotnym czynnikiem w tej przemianie stało się spopularyzowanie wśród arystokracji dworskiej w Heiankyō na początku X w. konkursów wierszy na zadany temat. W tym momencie rzeczywiste przeżycia poety zostały również odsunięte na dalszy plan – najważniejsze stało się właściwe w stosunku do tematu użycie tropów stylistycznych, co doprowadziło do znacznej estetyzacji poezji *waka*.

nych poetek starojapońskich, np. księżniczki Nukada, damy Ōtomo no Sakanoue i wielu innych[8].

Cytowany w dalszej partii tekstu poemat w formie *chōka* 'długiej pieśni'[9], *Elegia na śmierć żony* Kakinomoto no Hitomaro[10], bardzo dobrze ukazuje estetykę najstarszej warstwy poezji japońskiej:

---

[8] Najstarszymi wierszami w *Man'yōshū* są cztery utwory (nr 85–88) autorstwa małżonki cesarza Nintoku, cesarzowej Iwanohime (III w. n.e.).

[9] W obrębie poezji japońskiej *waka* wyróżnia się trzy następujące gatunki literackie:
- *tanka* 'krótka pieśń' – forma wiersza mająca metrum 5–7–5–7–7 sylab (razem 31 sylab w 5 wersach), bardzo popularna już w epoce Nara, jednak 'krótka pieśń' niepodzielnie zapanowała dopiero w epoce Heian, w której nastąpiła miniaturyzacja formy i estetyzacja poezji japońskiej;
- *chōka* 'długa pieśń' – polegała na wielokrotnym powtarzaniu pierwszej strofy z formy *tanka* (5–7–5 sylab) i zakończeniu wiersza drugą strofą (7–7 sylab);
- *sedōka* 'pieśń z doczepioną głową' – w formie dwóch tercetów – strof o metrum 5–7–7 sylab; druga z tych strof była jak gdyby doczepiana do 'głowy', czyli pierwszej strofy – *sedōka* mają wyraźny charakter dialogowy i ta forma wiersza już zanikała w dobie *Man'yōshū* (w antologii zamieszczone zostały zaledwie 62 pieśni mające formę *sedōka*). Por. M. Melanowicz: *Literatura japońska...*, s. 29 i nn. Z tych trzech form wiersza japońskiego *chōka* uważana jest za gatunek najbardziej charakterystyczny dla poezji tworzonej przez mężczyzn, gdy natomiast *tanka* stała się właściwie jedyną formą wyrazu w poezji miłosnej dam dworu, w 'listach po nocy'. Jednak nawet w *Man'yōshū* trafiały się również 'długie pieśni' czy nawet elegie komponowane przez kobiety – jedną z poetek układających *chōka* była dama Otomo no Sakanoue (w antologii zamieszczona została jej *Elegia na śmierć mniszki* – wiersz nr 460). Por. *Man'yōshū* (*Zbiór dziesięciu tysięcy liści*). Ed. Nakanishi Susumu. T. 1, *Kōdansha*. Tokio 1985, s. 248–250.

[10] Kakinomoto no Hitomaro (ok. 660–ok. 710 n.e.) – był jednym z najwybitniejszych poetów doby Ma'nyōshū. Szczególnie zasłynął w mistrzowskich elegiach, w których potrafił łączyć głębię i dramatyzm uczuć z bogactwem środków wyrazu poetyckiego. Jego *Elegia na sprowadzenie zwłok księcia Takechi* jest najdłuższym poematem w *Zbiorze dziesięciu tysięcy liści* (149 wersów). Pośmiertnie uznany przez Ki no Tsurayukiego za patrona poezji *waka*. Właśnie do postaci Hitomaro odwoła się Tsurayuki w manifeście *Kanajo*, by pokazać, z jakich tradycji żywo czerpała poetyka *Kokinwakashū*: „Chociaż Hitomaro już nie ma wśród nas, to przecież jego wiersze ciągle są dla nas żywe. Nawet jeśli nasza epoka odejdzie, wszystko przeminie, a po radościach nadejdą smutki, to jednak poezja pozostanie! Trwała jak młode witki wierzbowe, wiecznie żywa jak igły sosny, będzie przekazywana z pokolenia na pokolenie przez długie – jak bluszcz Teiki – wieki i pozostanie wśród nas na zawsze jak ślady ptasich stóp. I wtedy czyż ludzie, którzy znają pieśni i rozumieją ich sens, nie będą podziwiać przeszłości i kochać współczesności tak, jak podziwiają Księżyc na wieczornym niebie?"

Cyt. za: Ki no Tsurayuki: *Kanajo, czyli przedmowa do Kokinshū*. Przekł. K. Olszewski. „Japonica" 2000, nr 13, s. 174–175. Trzeba wszakże pamiętać, że odwoływanie się Ki no Tsurayukiego do poezji żyjącego dwieście lat wcześniej Kakinomoto no Hitomaro nie miało już żadnych podstaw formalnych – poetyka wierszy *waka* doby Kokinshū była już diametralnie różna od poetyki pierwszej japońskiej antologii, a wiersze Hitomaro stawały się z biegiem czasu niezrozumiałe dla arystokracji w Heiankyō. Trudno jednak posądzać Tsurayukiego w tym momencie o epigonizm i próbę restytucji dawnej formy – do końca życia pozostał on bowiem zdecydowanym orędownikiem nowego kanonu poezji i sam też (aż po swój testament literacki) taką właśnie poezję komponował. Natomiast odwoływanie się do wcześniejszych antologii i dorobku literackiego poprzedników było zarówno w Japonii, jak i w Chinach (od czasów pierwszych starochińskich tekstów krytycznoliterackich) podstawową normą tego gatunku literackiego.

Ama tobu ya
karu no michi wa
wagimoko ga
sato ni shiareba
nemokoroni
mimaku hoshikedo
yamazu yukaba
hitome o ōmi
maneku yukaba
hito shirinu bemi
sanekazura
nochi mo awamu to
ōfune no
omoitanomite
tamagakiru
iwakakifuchi no
komori nomi
koitsutsu aru ni
wataru hi no
kurenuru ga goto
teru tsuki no
kumogakuru goto
okitsumo no
nabikishi imo wa
momiji ba no
sugite iniki to
tamazusa no
tsukai no ieba
azusayumi
oto ni kikite
iwamu sube
semu sube shirani
oto nomi o
kikite arieneba
waga kofuru
chie no hitoe mo
nagusamoru
kokoro mo ari ya to
wagimoko ga
yamazu idemishi
karu no ichi ni
waga tachi kikeba
tamadasuki
unebi no yama ni
naku tori no

koe mo kikoezu
tamahoko no
michi yuku hito mo
hitori dani
niteshi ikaneba
sube o nami
imo ga na yobite
sode zo furitsuru
na nomi kikite
arieneba[11].

Stoję na drodze do Karych
Galopujących doliną
Do wsi, gdzie mieszkała
Moja najdroższa!
Czule ją pieścić pragnąłem, lecz –
Gdybym bez przerwy do niej chodził,
Zbyt wiele oczu by nas widziało.
Gdybym zbyt często do niej chodził,
Ludzie by się zwiedzieli.
Kiedyś się spotkamy –
Ramionami jak bluszczem
Oplotę twe ciało –
Tak myślałem, ufając
Jakbym płynął wielkim statkiem.
Ach! Moja perełka
Co skrzy się jak toń wód
Otoczona skałami
Tak w ukryciu chowałem
Tęsknotę mą, uczuć żar.
Lecz nagle,
Zgasła jak słońce wieczorną porą,
Zniknęła jak księżyc w chmurach
Jak wodorosty
Targane falą na otwartym morzu
Uległa [mi] żona
Odeszła jak sczezły
Żółte, jesienne liście.
Tę wieść posłaniec szybki
Złowieszczej strzale podobny
Z gałązką wierzby mi niesie
Cóż rzec? cóż począć? – nie wiem.
Lecz słuchać tych wieści nie mogę.

[11] Cyt. za: *Man'yōshū (Zbiór dziesięciu tysięcy liści)*..., s. 149–151.

Gdybym mógł choć w okruchu mojego serca
Znaleźć pociechę.
Idę do wioski, na rynek
Gdzie bywała ukochana moja.
O! Szlachetna szyjo/ Łańcuszku gór Unebi,
W których nie słyszę
Śpiewu mojej ptaszyny.
Drogą prostą jak włócznia
Nie przeszedł nikt, kto by choć trochę
Był podobny do mej lubej.
Cóż mi pozostaje!
Tylko wzywać jej imienia
Machając rękawami,
Przyzywając jej ducha[12].

W elegii Hitomaro widać wyraźnie wielki dramatyzm uczuć podmiotu lirycznego, a także wierną realizację kategorii estetycznej *makoto*. Poeta opisuje śmierć ukochanej i swoją rozpacz za pomocą takich metafor, jak np.

Zgasła jak słońce wieczorną porą,
Zniknęła jak księżyc w chmurach
Jak wodorosty
Targane falą na otwartym morzu
Uległa [mi] żona
Odeszła jak sczezły
Żółte, jesienne liście [...] Gdybym mógł choć w okruchu mojego serca
Znaleźć pociechę.
Idę do wioski, na rynek
Gdzie bywała ukochana moja [...] Drogą prostą jak włócznia
Nie przeszedł nikt, kto by choć trochę
Był podobny do mej lubej.
Cóż mi pozostaje!
Tylko wzywać jej imienia
Machając rękawami,
Przyzywając jej ducha.

W trakcie ponadstuletniej przerwy pomiędzy datami redagowania dwóch kolejnych antologii poezji japońskiej dwór w Heiankyō uległ przemożnej fascynacji kulturą chińską z czasów panującej wtedy w Chang'anie dynastii

[12] Cyt. za: Kakinomoto no Hitomaro: *Elegia na śmierć żony*. Przekł. K. Olszewski [przekład zamieszczony w artykule *Elegia na śmierć żony Kakinomoto no Hitomaro a problem przekładalności poezji starojapońskiej*]. W: *Między oryginałem a przekładem*. T. 8. Kraków 2003, s. 358–359.

Tang, a w szczególności poezją chińską twórców tej miary, co Li Bai, Du Fu lub Bai Juyi. Przy czym trzeba pamiętać o wyraźnym rozgraniczeniu w Japonii twórczości oficjalnej, komponowanej podczas konkursów poetyckich w pałacu cesarskim i willach arystokratów, i twórczości prywatnej, wierszy komponowanych przez arystokratów w 'listach po nocy' do swoich kochanek. O ile w twórczości oficjalnej obowiązywał język chiński i chińskie wzorce estetyczne, o tyle w prywatnej, intymnej poezji miłosnej rozkwitała forma *tanka* z właściwymi jej środkami wyrazu poetyckiego i estetyką. Nietrudno zauważyć, że była to estetyka kobieca, że to właśnie kochanki owych arystokratów narzuciły kanon wypowiedzi artystycznej, który miał obowiązywać przez następne wieki.

Przedstawione tu porównanie dwóch wierszy: chińskiego (*kanshi*) *Pocieszając synka i córeczkę* autorstwa Sugawara no Michizane i czysto japońskiej *tanki* – erotyku Izumi Shikibu dobrze ukazuje wspomniane różnice.

Sugawara no Michizane, *Pocieszając synka i córeczkę*

Wasze siostry muszą siedzieć w domu,
Waszych braci wygnano daleko,
Tylko my troje, moje dzieci,
Będziemy ze sobą rozmawiać.
Każdego dnia zasiądziemy do posiłku,
Nocą spać się położymy razem.
Lampy i świeczki pozwalają nam widzieć w ciemności,
A ciepła odzież chroni przed chłodem.
Ubiegłego roku widziałyście, jak syn kanclerza
Utracił łaski w stolicy.
Teraz ludzie powiadają, że jest obszarpanym szulerem,
I na ulicy wytykają go palcami.
Widziałyście bosonogą wędrowną śpiewaczkę,
W mieście nazywają ją córką sędziego –
Jej ojciec też był wysokim dostojnikiem;
Wszyscy oni swego czasu byli bardzo bogaci.
Kiedyś mieli złota jak piasku nad brzegiem morza;
Teraz ledwie jedzą do syta.
Kiedy rzucicie, moje dzieci, okiem na innych,
Przekonacie się, jak łaskawe są niebiosa[13].

---

[13] Cyt. za: I. Morris: *Świat Księcia Promienistego*. Warszawa 1973, s. 62–63. Sugawara no Michizane (845-903) był wybitnym sinologiem i jednym z czołowych erudytów i poetów *kanshi* na dworze japońskim. W 901 r., niesłusznie oskarżony wskutek intrygi dworskiej, został zesłany do Dazaifu na wyspie Kyushu. Większość z jego licznego potomstwa została rozesłana do innych dworów arystokratycznych, pozwolono mu zabrać na wygnanie tylko najmłodszego synka i córeczkę. Wspomniany poemat, który uchodzi za szczytowe osiągnięcie poezji chińskiej komponowanej przez Japończyków, Sugawara miał ułożyć w drodze na zesłanie.

Izumi Shikibu, erotyk z dziennika *Izumi Shikibu nikki*

Shigure ni mo
Tsuyu ni mo atede
Netaru yo o
Ayashiku nururu
Tamakura no sode.

Choć ani mżawki
Ni rosy też nie było
Dość dziwnie mokre
Kimona mego
Rękawy spod poduszki.

Erotyk ów napisała wybitna poetka środkowej epoki Heian, Izumi Shikibu, w rozpaczy po odrzuceniu jej miłości przez jednego z książąt. Nie znajdujemy tu jednak żadnych dramatycznych uczuć czy głębi poetyckiego wyrazu – poetka bawi się grami językowymi (tak trudnymi do oddania w przekładzie), oscylującymi wokół znaczenia wilgoci (mżawka, rosa, dziwnie mokre rękawy kimona), która sugerować ma – niepojawiające się w tekście – łzy podmiotu lirycznego. Szczere, wierne wyrażanie uczuć ustąpiło miejsca tropice, estetyzacji tej i tak już miniaturowej formy poetyckiej, jaką była *tanka*. Podobne środki wyrazu zaczęły dominować również w tzw. testamentach literackich (*jisei*) – stanowiący motto do tego artykułu testament poetki Ono no Komachi dobrze ukazuje omawiane zjawisko. Oto jeszcze jeden wiersz-testament, ułożony przez mężczyznę, Ki no Tsurayukiego, gdy ten znajdował się już na łożu śmierci:

Te ni musubu
Mizu ni yadoreru
Tsukikage no
Aru ka naki ka no
Yo ni koso arikere.

Księżyc zamieszkał w wodzie,
Którą nabieram w dłonie.
Odbicie jego
To jest, to niknie znowu –
Świat, w którym przyszło mi żyć.

Znowuż w tym wypadku, miast dramatyzmu testamentu poetyckiego, mamy do czynienia z subtelną grą słów, wieloznacznością, niedopowiedzianymi aluzjami. Takie właśnie były wymogi estetyczne 'wierszy po nocy' – gry słów, niedopowiedziane aluzje do przeżyć minionej nocy – i jak widać na

przykładzie przytoczonych tu utworów, ten kanon zaczynał dominować w całej poezji *waka*.

Spójrzmy jeszcze na dwa fragmenty z poetyki normatywnej pieśni *waka*, czyli przedmowy *Kanajo* do *Kokinshū*, autorstwa Ki no Tsurayukiego. Jest rzeczą charakterystyczną, iż Tsurayuki wprowadził do pałacu cesarskiego i willi arystokratycznych poezję odwołującą się wprawdzie do kanonu *Man'yōshū* oraz starochińskich dzieł krytycznoliterackich, ale w swojej warstwie estetycznej zdecydowanie bliższą intymnej poezji miłosnej, która rozwijała się bujnie w cieniu twórczości oficjalnej przez ponad sto lat.

> Pieśni japońskie wyrastają z nasienia serc ludzkich i wypuszczają tysiące liści-słów. Człowiek na tym świecie doświadcza w życiu wielu rzeczy i wszystko, co widzi lub słyszy, rozważa w swym sercu i wypowiada w wierszu. Gdy słuchamy gajówki wśród kwiatów czy żaby kumkającej w wodzie, pomyślmy – czyż jest jakaś istota pod słońcem, która nie śpiewa swojej pieśni? To właśnie pieśni zdolne są bez wysiłku poruszyć niebo i ziemię, zadziwić niewidoczne dla ludzi bóstwa i demony, a także zażegnać sprzeczki między mężem i żoną oraz zmiękczyć zatwardziałe serca nieustraszonych wojowników[14].
>
> [...] Poezja japońska została ukryta w komnatach kochanków, nie znana innym jak kłody drzewa gnijące w ziemi i dawno już przestano ją publicznie zdobić srebrzystymi kłosami miskantusa[15].

Prezentowany artykuł stanowi tylko próbę ukazania pewnych aspektów wpływu japońskiej poezji *waka* komponowanej w postaci prywatnych, intymnych erotyków przez damy dworu i arystokratów w IX wieku – okresie przemożnej fascynacji kulturą i poezją chińską w „oficjalnej" poezji dworskiej – na późniejszy kanon wierszy japońskich, ustanowiony w przedmowie *Kanajo* przez Ki no Tsurayukiego. Autor szczególną uwagę poświęcił uwypukleniu kontrastu pomiędzy poetyką *Man'yōshū* a poetyką *Kokinwakashū*, wykazując, iż to nie cesarska poezja dworska, lecz prywatne listy miłosne przygotowały grunt pod tak silną estetyzację poezji *waka* w okresie Heian. Oczywiście, trzeba być też świadomym, iż niniejszy artykuł stanowi tylko przyczynek do pogłębionych analiz, które pozwolą na dokładniejsze zrozumienie zjawiska zmian w kanonach estetycznych literatury japońskiej wczesnej epoki Heian.

---

[14] Cyt. za: Ki no Tsurayuki: *Kanajo*..., s. 159–160.

[15] Ibidem, s. 166–167.

Krzysztof Olszewski

On the Impact of Feminine Aesthetics on the Development of Early Japanese *Waka* Poetry

Summary

The article is an attempt at presenting the development of native Japanese poetry at the turn of Nara and Heian epochs through the influence of the so-called "after-night letters" (intimate erotic poems circulated solely in the private correspondence of aristocrats and ladies-in-waiting) on the official court literature. In the period separating the edition of two first anthologies of Japanese poetry – *Man'yōshū* (*The Collection of Ten Thousand Leaves*) and *Kokinwakashū* (*The Collection of Ancient and Modern Songs*) there was a marked change in the mode of emotional expression of the speaking subject and in the use of poetic tropes. Even though in the intervening years the Yamato court came under the considerable Chinese influence, the feminine aesthetics, so characteristic of the "after-night letters", gradually became part of *waka* poetry as the latter grew in popularity, and eventually found expression in the manifesto of the new poetics – Ki no Tsurayuki's *Kanajo*. Therefore, it was the erotic poems written by ladies-in-waiting that saved Japanese poetry from sinization, while also giving it – in contrast to vividly expressive elegies from the *Man'yōshū* collection – a new inflection through the application of subtle allusions and puns, often used earlier in private, intimate correspondence.

Krzysztof Olszewski

Zum Einfluss der Frauenästhetik auf die Entwicklung der frühen japanischen *waka*-Dichtkunst

Zusammenfassung

Der vorliegende Artikel betrifft die Entwicklung der einheimischen japanischen Dichtkunst um die Wende der Nara- und Heianepoche, als das offizielle künstlerische, höfische Schaffen durch so genannte Nachtbriefe – intime, ausschließlich im privaten Briefwechsel von Aristokraten und Hofdamen existierende Liebesgedichte beeinflusst war. In den über hundert Jahren zwischen der Veröffentlichung von der ersten (*Man'yōshū* (dt.: *Die Sammlung von zehn Tausend Blättern*)) und der zweiten Anthologie der japanischen Lyrik (*Kokinwakashū* (dt.: *Die Sammlung von alten und gegenwärtigen Liedern*)) haben sich die Ausdrucksweise der Gefühle vom lyrischen Subjekt und die angewandten stilistischen Tropen wesentlich geändert. Obwohl der Hof in Yamato damals unter gewaltigem chinesischem Einfluss war, drang doch die, für die „Nachtbriefe" charakteristische Frauenästhetik allmählich in die immer populäre *waka*-Dichtkunst hindurch, um endlich im Manifest der neuen Poetik – *Kanajo* von Ki no Tsurayuki zum Ausdruck zu kommen.

Und gerade die Liebesgedichte von Hofdamen haben die japanische Lyrik vor chinesischen Einflüssen bewahren, indem sie ihr – im Unterschied zu dramatischen Elegien aus der Sammlung *Man'yōshū* – mit Hilfe von den, früher in privater, intimer Korrespondenz gern gebrauchten, feinsinnigen Anspielungen und Wortspielen, neue Bedeutung gegeben haben.